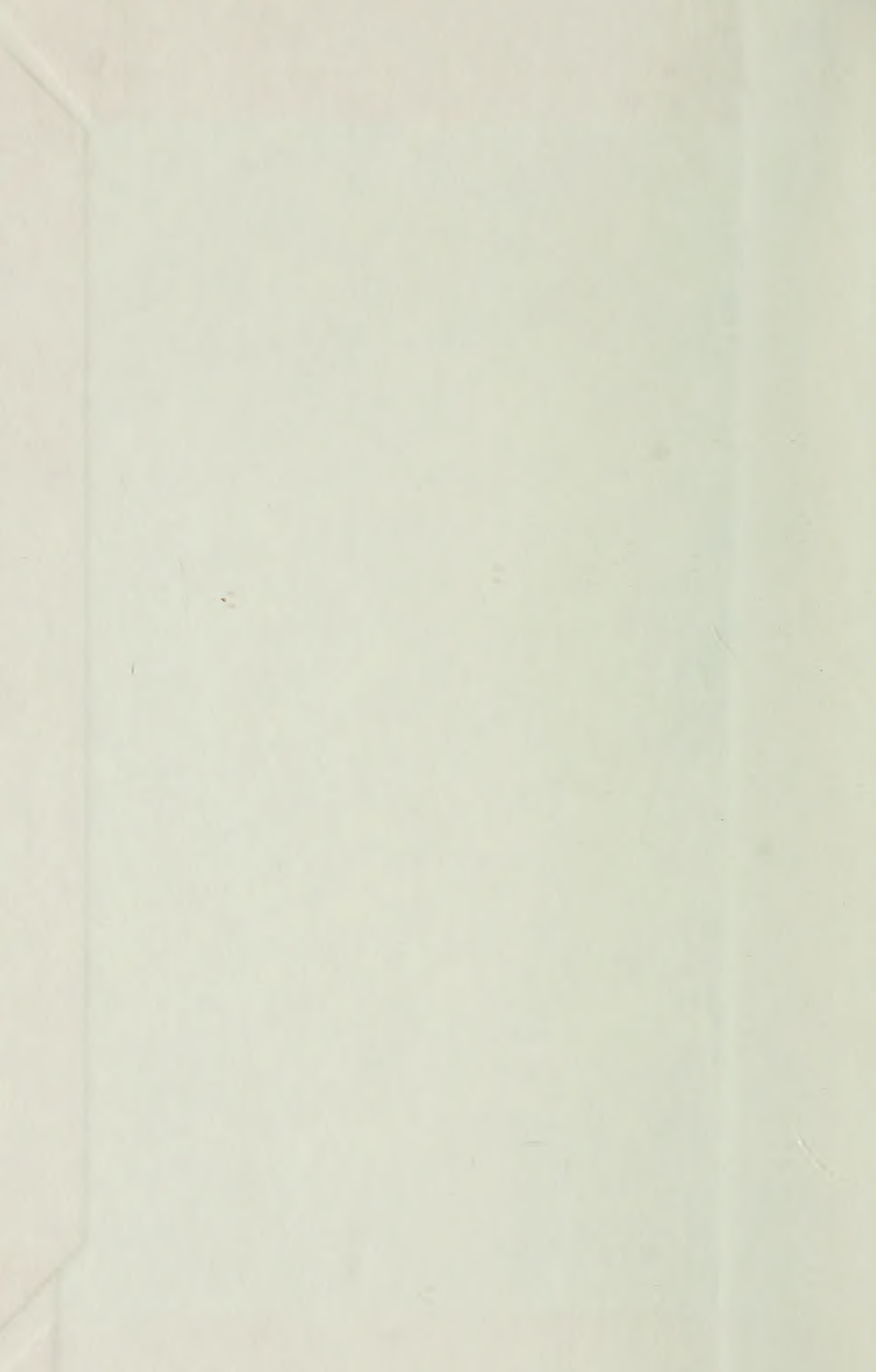
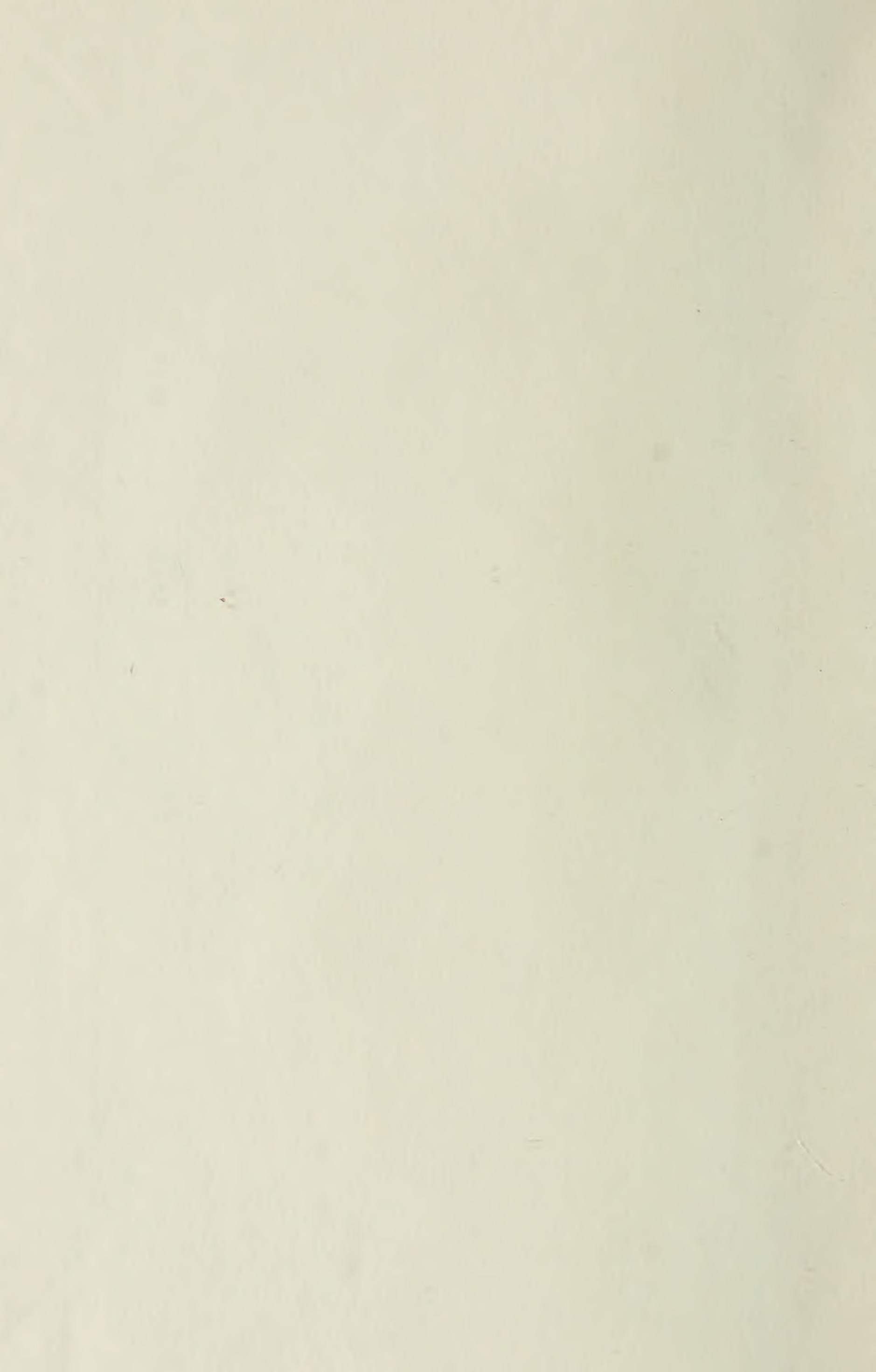

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 155 0





4. Auflage (20000 Exemplare)

Das

GEHEIMNIS

auf der

VIOLINE

und dem Violoncello

einen

schönen, blühenden

TON

und ein unfehlbares, rhythmisches Stakkato, durch direkte Ausbildung der betreffenden Muskelpartien zu bekommen

von

A. L. SASS.

Preis M. —.60. Englisch M. —.50.

Bosworth & Co.

Leipzig, Wien, Zürich, London, Paris, New-York.

Printed at Leipzig.



Das Geheimnis

auf der Violine und dem Cello

in kurzer Zeit einen schönen,
blühenden, das Orchester
beherrschenden Ton

und ein unfehlbares, rhythmisches Stakkato, durch
direkte Ausbildung der betreffenden Muskelpartien
zu bekommen

von

Aug. Leop. Sass

Violinlehrer am Löwe-(Riemann)Konservatorium Stettin

Preis 60 Pfennig.



Bosworth & Co.

Wien I — Wollzeile 39 | London Brüssel. Zürich | Leipzig — Roßplatz 3.

Inhalt.

Vorwort.

Ein Geiger, der es wagt, für das heikle Gebiet der Tonausgabe auf der Violine ein unanfechtbares Schema aufstellen zu wollen, setzt sich nicht nur der gefährlichsten Kritik aus, sondern gibt sich auch den Schein, das Individuelle in der Kunst herabziehen zu wollen — gleichsam auf der Stufe eines Akrobaten oder Turners, – umsomehr da wir, was wohl nicht abzuleugnen ist — in einer Epoche der Technik stehen, welche teilweise einen hypermodernen Charakter angenommen hat und demzufolge leicht zu Entartungen führt.

Wenn ich es nun trotzdem wage, mit diesem Werkchen an die Öffentlichkeit zu treten, so möge es dem Leser ein Zeichen meiner festen Überzeugung sein, errungen durch jahrelanges eingehendes Studium der verschiedensten Methoden, hauptsächlich als Autodidakt mit wenig körperlicher Veranlagung und durch frappierende Resultate, die ich bei mir selbst und bei Schülern durch vorliegendes System erreichte.

Mein Werkchen soll dem Genie die Mittel in die Hand geben – auf dem denkbar schnellsten Wege dem rechten Arm die Grundtechnik zu verleihen, die nötig ist, um innerer Empfindung und Können ein wirksames Ausdrucksmittel zu verschaffen und welche die auf dem Titelblatte versprochenen Resultate sichert. Daß der rechte Arm beim Streichinstrument dazu berufen ist, den Konnex zwischen Seele, resp. geistigem

Fühlen und Instrument herzustellen, bedarf wohl keines Kommentars.

Viele werden sagen, bei einem Genie ist das nicht nötig, es erreicht das alles spielend — denen möchte ich verbessernd zurufen: Nicht immer spielend wenn äußere Umstände, schlechte Vorbilder und ungleichmäßige Veranlagung vorhanden sind — aber wohl „endlich" doch. — Daß dies „endlich" manchmal gleichbedeutend mit „nicht" ist und wieviel Umwege und Kraftverschwendung hierzu oft nötig sind, wird wohl manch älterer Geiger erfahren haben, denn Genie, wenigstens erfolgreiches, wandelt immer noch eng verschlungen mit Fleiß und Ausdauer.

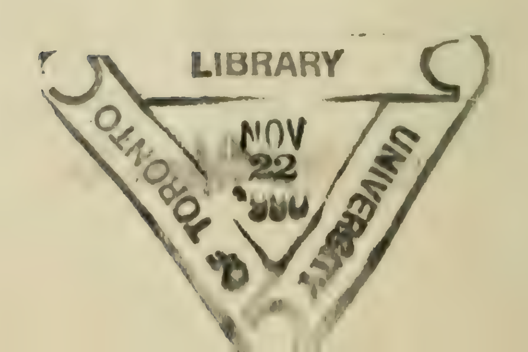
Diejenigen Künstler, die dies Werkchen quasi als eine Indiskretion ansehen sollten, denen rufe ich zur Beruhigung die Worte des Dichters zu:

„Umsonst gemüht, umsonst gequält,
Wo des Prometheus Funke fehlt."

Sollte mein Opusculum das Glück haben, Anklang und Freunde zu finden, so werde ich auch für die linke Hand eine Anleitung niederschreiben, die dem fleißigen, strebsamen Geiger viel Arbeit ersparen wird.

Stettin, den 5. Februar 1907.

Aug. Leop. Sass,
z. Z. Violinlehrer am Löwe-(Riemann)Konservatorium.



Vorwort zur II. Auflage.

Als Weihnachten vorigen Jahres mein Werkchen erschien, sah ich wohl mit einigem Bangen der Aufnahme meiner ersten öffentlichen Arbeit entgegen, trotzdem die Kritiken von Kapazitäten wie Sitt, Sevcik, Marteau etc. äußerst schmeichelhaft für mich lauteten. Zu meiner Genugtuung teilt mir nun die Verlagsfirma mit, daß die immerhin stattliche Anzahl von 2000 Exemplaren der 1. Auflage schon vergriffen sei und muß ich eingestehen, daß mir wirklich eine große Weihnachtsfreude hierdurch bereitet wurde; gibt dies mir doch die Gewißheit, daß ich nicht ohne Erfolg gearbeitet habe und gleichzeitig Anregung — welcher Produzierende bedürfte derselben nicht — zu neuem Schaffen.

Es ließe sich vielleicht ohne besondere Schwierigkeit das Werkchen zu einem ansehnlichen, dicken Bande herausputzen, jedoch komme ich auch jetzt wieder beim Durchlesen desselben zu der Überzeugung, daß gerade in der Einfachheit und in der Kürze seine Verständlichkeit liegen dürfte. Alles Schwülstige und Aufgebauschte führt leicht zu Mißverständnissen und würde manches wertvolle Buch mehr gelesen werden, wenn es gerade für den Musiker einfacher und kürzer abgefaßt wäre. Etwas „weniger“ ist oft „mehr“.

Indem ich also annehme, daß gerade in seiner Kürze seine Vollkommenheit liegt, lasse ich es in derselben unschein-

baren Gestalt wieder in die Welt wandern, von der festen Überzeugung beseelt, daß sein subjektiver Wert dadurch nichts einbüßt.

Eine Real-Definition sämtlicher Stricharten, deren verschiedenfache Bezeichnung und falsche Anwendung in der Literatur zu vielen Mißverständnissen, falschen Auffassungen etc. führen, behalte ich mir für später in einem dementsprechenden Etudenwerke vor, welches als praktische Auslegung aller vorkommenden und möglichen Stricharten, sowie zu deren schnellen und sicheren Erlernung dienen wird.

Indem ich nun hoffe, daß die Erfolge der Zeit noch gewichtiger für mein Büchlein sprechen werden, sage ich noch zum Schluß an dieser Stelle für die vielen Anerkennungen, welche mir aus allen Kreisen eingingen, meinen herzlichsten Dank.

Stettin, den 1. Dezember 1908.

Der Verfasser.

Ausgabe in englischer Sprache ist erschienen.

Erstes Kapitel.

Über das Handgelenk, den Ober- und Unterarm.

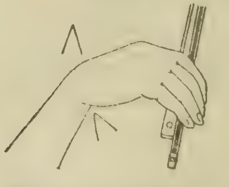
Durch fehlerhafte Benutzung des Handgelenks, hervorgerufen durch unverständliche Schulen und Verschulden mancher Lehrer, wird vielen Geigern die Technik des Bogens kolossal erschwert.

Dem Schüler wird nämlich immer eingeprägt, — „nur mit dem Handgelenk zu spielen“ — was zu den mannichfachsten Mißverständnissen führt. Wenn ich einem unausgebildeten Individium sage, daß es mit dem Handgelenk spielen soll, so werde ich gerade das Gegenteil bezwecken, als was ich beabsichtige. Dadurch, daß sich der Wille des betreffenden Individiums auf das Handgelenk konzentriert, wird sofort eine Anspannung resp. Steifheit des Gelenks hervorgerufen und jeder Versuch einen leichten Bogenwechsel zu erzielen ist für lange Zeit erfolglos.

Der Schüler hat, nachdem er die Bogenhaltung gut begriffen, vorläufig nur — ohne irgend eine absichtliche Bewegung mit der Hand oder dem Gelenk zu machen — vermöge des Unter- und Oberarmes den Bogen in paralleler

Stegrichtung soweit hinaufzuschieben, bis das Handgelenk seine äußerste Beugung am Frosch erlangt hat. (Fig. 1.)

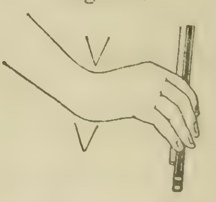
Figur 1.



Handgelenkstellung. ∧

Dann streicht er wieder langsam abwärts und gelangt unten, mit der Spitze des Bogens auf den Saiten, in umgekehrter Stellung des Handgelenks an. (Fig, 2.)

Figur 2.



Handgelenkstellung. ∨

Diese Stellung des Handgelenks beim Spielen an der Spitze ist nicht ohne weiteres zu umgehen, denn sie bedeutet für dasselbe gleichsam ein Atemholen, ein Kraftschöpfen, — wie man eine, durch einseitige Bewegung erschlaffte Muskel mit einer Gegenbewegung wieder erfrischt. (≎) Besonders beim

Aufstrichstakkato wird dem Schüler dies später zu gute kommen. Bei sehr kurzem kleinen Finger kann dieser beim Spiel an der Spitze die Stange ohne Bedenken ein wenig verlassen, um die Ausdrucksfähigkeit des Gelenks zu erhöhen. Beim Spiel an der Spitze achte man darauf, daß immer die Parallele zum Steg gewahrt bleibe — lieber streiche man bei zu kurzem Arm nicht ganz aus, um ein Streichen nach hinten zu vermeiden. Nun streiche der Schüler wieder aufwärts, immer vor einem großen Spiegel die Haltung kontrollierend, und zwar von der Spitze bis zur Mitte nur mit dem Unterarm schiebend und dann — damit der Bogen seine Parallele zum Steg nicht verliert und bis zum Frosch ausgenutzt werden kann — mit dem Oberarm nachschiebend bis zur äußersten Beugung des Handgelenks. Jetzt trage er den Bogen nur mit der Hand, ohne Spannung im Ellenbogengelenk zu verspüren, was immer schon eine gewisse Unabhängigkeit derselben und eine bestimmte Fingerkraft erfordert. Dann beginne er, mit dem Ober- und Unterarm zugleich schiebend, einige kurze Striche am Frosch zu machen. Hierbei darf der Bogen nicht abgesetzt oder abgehoben werden. Die Haare dürfen die Saiten nicht verlassen, sondern müssen sich gleichsam an dieselben ansaugen um auf diese Weise eine glatte Tonverbindung zu erzeugen. Das Handgelenk verhält sich bei diesen Strichen völlig passiv — ohne Willen — nur einen leichten Schwung durch den Arm erhaltend, welcher nach und nach zum feinen Wechsel ausgebildet wird, sodaß es gleich einer eingesetzten Rolle die unauffällige Tonverbindung zwischen Auf- und Abstrich herstellt. Dann streiche der Schüler abwärts und mache an der Spitze dieselben kurzen, weichen Wechselübungen. Der Oberarm hat sich soviel wie möglich, ohne jedoch die Stellung des Handgelenks zu beeinträchtigen,

oder die gänzliche Ausnutzung des Bogens zu verhindern, dem Körper zu nähern, wodurch eine bedeutende Kraftersparnis erzielt wird, welches zur Erlangung eines feinen Orchesterpianos, sowie zur Vermeidung des sonst oft bei Überanstrengung etc. auftretenden Tatterichs später von Wichtigkeit ist.

Zweites Kapitel.

Uber den Zeigefinger der rechten Hand.

Meine Vorschrift über die Aktion des Zeigefingers wird bei manchen Geigern Widerspruch erregen, jedoch erwiedere ich: „Es führen viele Wege nach Rom“, es fragt sich nur, welches der kürzere ist. Wir hören verschiedene anerkannte Künstler und bewundern die verschiedenen Schulen — speziell im Strich. Es ist eben bei entsprechender Ausdauer und Genialität mit jeder Methode viel zu erreichen — „es irrt der Mensch, so lang' er strebt“ – auch Genies sind nicht unfehlbar. Wenn wir jedoch diesen scheinbar verschiedenen Methoden bei vollkommenen Künstlern gleich auf den Grund gehen könnten, so würden wir entdecken, daß ihre technische Elementaridee dieselbe ist — Unabhängigkeit und Ausdauer der einzelnen Muskeln, welche Gleichmäßigkeit und Kraftersparnis erzeugen; — gebannt und gelöst durch den mehr oder weniger großen Willen des Genies zum Dolmetscher einer tiefen Seelensprache werdend — ein inneres Gefühlsleben offenbarend.

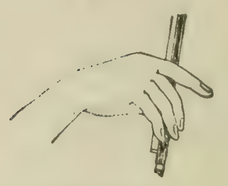
Selbst bei einer Methode ist das Spiegelbild bei verschiedenen Individien nicht immer dasselbe, hervorgerufen durch den ungleichen anatomischen Bau der Hand, Finger usw.

Ein Kardinalfehler bei den meisten Geigern ist die Benutzung des Zeigefingers zum Halten resp. Tragen des Bogens. Hierzu benutze man hauptsächlich die beiden Mittelfinger und den Daumen. Der Zeigefinger ist quasi als Hemmschuh beim Tonziehen zu betrachten, den man beliebig an und ablegt, sowie zur Accentuierung und zum Ausdruck besonderer Energie.

Um diesen Zweck gut zu erfüllen, muß er aber vorher, besonders im leichten Legatospiel, entlastet oder teilweise ausgeschaltet werden, welches auch gleichzeitig eine ausgiebigere Ausnutzung des Handgelenks gestattet. Wir sehen auch bei Joachim beim Spiel am Frosch den Zeigefinger nur passiv auf der Stange liegend, wodurch der Bogenwechsel im piano die höchste Virtuosität erreicht. Ist jetzt ein Ton zu entwickeln, so legt sich der Zeigefinger wie schon bemerkt als Hemmschuh um die Stange und wir sind imstande den Bogen jederzeit zurückzuhalten und einen blühenden Ton auch auf minderen Instrumenten zu erzeugen. Daß die erstgenannte Bogenhaltung vielfach angewandt wird, erklärt sich aus der einfachen Gewohnheit, leichtere Gegenstände nur mit Daumen und Zeigefinger zu fassen und aus der Schwierigkeit den Mittelfinger inclusiv Daumen als Greiffinger zu betrachten, besonders bei schwachen Handmuskeln und schweren Bögen.

Der Zeigefinger muß also imstande sein, ohne Anspannung oder Kraftanwendung beim mittelstarken Spiel neben dem Mittelfinger zu liegen und muß der Schüler zwecks Erlangung dieser Passivität zunächst Streichübungen für den ganzen Bogen im sehr langsamen und schnelleren Tempi mit Abhebung des Zeigefingers versuchen. (Fig. 3.)

Figur 3.



Zeigefinger ab.

Man merke aber, daß dies nur Mittel zum Zweck ist und befleißige sich nicht etwa, dies zur Gewohnheit werden zu lassen, im Gegenteil lege man ihn während dieser Übungen ab und zu wieder ohne Unterbrechungen im Strich an seinen Platz, um event. die sich zuerst etwas verzerrende Handhaltung zu korrigieren. Er liegt dann, je nach seinem Längenverhältnis, zum Daumen mehr in der Mitte seines zweiten Gliedes oder in nächster Nähe seines ersten Gliedes auf der Bogenstange.

Drittes Kapitel.

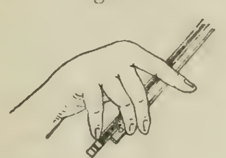
Der Mittel-, Ringfinger und der Daumen.

Diese Finger sind hauptsächlich zum Halten, resp. Tragen des Bogens zu gebrauchen und bedürfen zu diesem Zwecke einer besonderen Trainierung. Der Daumen ist je nach seiner Länge im Verhältnis zu dem Mittelfinger mehr oder weniger nach außen gekrümmt, speziell beim Spiel am Frosch, und liegt mit seiner linken Hälfte im Frosch und mit der rechten Hälfte auf der Stange. Der Mittelfinger liegt ihm gegenüber, die

Bogenstange durch seine erste Gelenkbiegung laufend, während der Ringfinger, welcher ungefähr mit der Mitte des ersten Gliedes auf der Stange aufliegt, leicht nach der äußeren Froschseite übergreift und so die eigentliche Bogenhaltung schon vervollständigt. Da diese 3 Finger permanent zu tragen haben und von besonderer Bedeutung für die Hand und Unterarmmuskel sind, so müssen sie anhaltend trainiert werden, wenn man einen großen ergiebigen Ton erzielen und ein klares, rythmisches Abstrichstakkato erlangen will.

Der Schüler versuche also erst langsam und sehr mäßig Töne und schließlich eine ganze Tonleiter im piano durchzuhalten, indem er den Zeigefinger und den kleinen Finger von der Stange abhebt. (Fig. 4.)

Figur 4.



Zeigefinger und kleiner Finger ab.

Der Daumen darf nicht zu weit durchgesteckt werden und müssen die Bogenhaare vom Daumennagel zirka 1 cm. entfernt bleiben. Auch lege man die abgehobenen Finger hin und wieder während des Übens an ihren Platz, um die Verzerrungen im Handgriff wieder herzustellen. Dann versuche man auch die im ersten Kapitel angegebenen kurzen Wechselstriche am Frosch und an der Spitze in allen Stärkegraden. Daß man diese Übungen nicht gleich übertreiben darf, ist selbstverständlich und möchte ich noch bemerken, daß man das Resultat aller dieser Übungen um so schneller und sicherer erlangt, je

langsamer man sie ausführt und je weniger man sie forciert. Man mache immer in gewissen Abständen Pausen und lege bei dieser Gelegenheit den Bogen aus der Hand um derselben ihr natürliches Gefühl wiederzugeben. Durch unvernünftiges Studieren geht der Geschmack und das objektive Empfinden völlig verloren und muß jeder seine Ausdauer langsam und schrittweise erhöhen.

Viertes Kapitel.

Der kleine Finger.

Am meisten vernachlässigt wird gewöhnlich der kleine Finger an der linken, sowohl wie an der rechten Hand. Von Natur aus der schwächste, verdirbt er, nicht völlig ausgebildet, die leichtesten technischen Stellen der linken Hand, entstellt Triller und Mordente und läßt den letzten Ton in virtuosen Läufen und Gängen „vorbei" gelingen. Im Spikkato hat er bei schnellen Seitenübergängen präzise in Aktion zu treten bei der rechten Hand, sowie den feinen Bogenwechsel am Frosch im piano durch Stützung der sonst vornüberneigenden Stange zu vermitteln. Auch beim plötzlichen *pp*, sowie beim Tonspinnen ist er speziell bei der unteren Bogenhälfte von Bedeutung, Er liegt vorne mit der fleischigen Spitze — bei kürzerem Bau am Frosch fast aufrecht und bei längerem kräftigen Bau leicht gerundet — auf der Stange, während er sich beim Spiel nach der Spitze zu nach und nach streckt — event. bei sehr kurzem Bau dieselbe an der Spitze nur noch seitlich berührt. Um ihm die erforderliche Selbstständigkeit zu geben, übe man fleißig in der Weise, daß man die beiden Mittelfinger von der Stange abhebt (Fig. 5) und mache hauptsächlich am Frosch

Figur 5.



Mittelfinger ab.

und in der Mitte Bogenwechsel und Saitenübergangsübungen. Studien mit diesem Handgriff werden später zu einem brillanten Arpeggio führen und sind zur Erlangung eines feinen Orchesterpianos, wie es die hochgespannten Nerven unserer modernen Pultvirtuosen verlangen, unentbehrlich.

Fünftes Kapitel.

Das Tonziehen.

Hat man die in den vorstehenden Kapitel beschriebenen Übungsarten, je nach Bedarf des einzelnen Individiums, längere Zeit täglich mit Erfolg studiert, so kann man zu dem eigentlichen Studium des Tonziehens resp. Tonzurückhaltens übergehen, welches zum eindringlichen Vortrag, selbst der kleinsten Solostelle, erforderlich ist und welches, nicht genügend ausgebildet, oder infolge Abhängigkeit der betreffenden Muskelpartien zur Frage geworden, dem tüchtigsten Techniker bei der geringsten Erregung oder Anstrengung (speziell aus dem Orchester) die einfachste Kantilene umwirft. Daß der berüchtigte Tatterich,

auf welchen ich später noch zu sprechen komme, in den meisten Fällen infolge abhängiger, falscher Muskelanspannung Gewalt über den rechten Arm bekommt, wird jeder daran Leidende nach mäßigem, ausdauernden Studium in vorgeschriebener Form, bemerken. Die Angst, welche ihm als Vorbote des Tremor aufsteigt, bleibt ohne Einfluß auf den rechten Arm, denn die Handmuskeln inclusive Unterarm sind unabhängig geworden und arbeiten exclusive der übrigen Partien. Das Selbstvertrauen und die Sicherheit steigen und lassen den Tatterich als überwundenen Gegner hinter sich.

Man beginnt also jetzt folgendermaßen zu studieren: Der Bogen wird mit Daumen und beiden Mittelfingern gefaßt, und frei in der Hand gehalten, indem man den Zeigefinger und den kleinen Finger beliebig auflegt und abhebt, ohne daß eine merkliche Schwankung der Stange, oder eine Anspannung des Ellenbogens oder Oberarm nötig wird. Dann rolle man die Stange mit Daumen und den beiden Mittelfingern so hin und her, daß man die Haare beliebig dem Daumennagel ab- und zuwenden kann. Es ist dies das beste Mittel um die jetzt erlangte Selbstständigkeit und Unabhängigkeit der Hand zu prüfen. Nun wendet man die Schnecke der angesetzten Geige ein wenig nach links und beginnt, die Finger gespreizt und klauenartig auf die Stange legend, (Fig. 6.)

Figur 6.

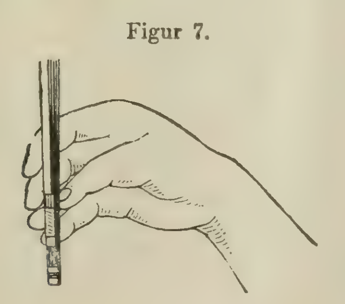
Klauenartig gespreizte Finger.

die freie *G*-Saite langsam und kräftig anzustreichen immer den Ton bremsend zurückhaltend und sich an der Saite ansaugend. Hierbei schalte man wiederum das Ellenbogengelenk und die Oberarmmuskeln völlig aus. Je mehr der Ton kratzt, desto abhängiger ist noch der Unterarm und der Druck kommt dann noch aus dem Oberarm resp. dem ganzen Körper, welches immer die Tonverbindung unterbrechen und den Ton ungleichmäßig machen wird. Dann übe man diesen Strich, immer langsamer und stärker werdend, bis zur völligen Klarheit erst die Grundtonleiter auf jeder einzelnen Saite (*G*, *D*, *A*, *E*) in zwei Oktaven und jeden einzelnen Ton im Ab- und Aufstrich.

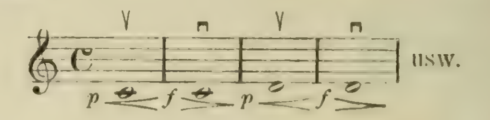


Am Frosch und an der Spitze übe man wieder den ansaugenden Wechselstrich in gleicher Stärke wie man begonnen. Hat man alle 4 Saiten in dieser Weise bis in die höchsten Lagen einzeln studiert, so lege man die gespreizten Finger bei einander, gebe ihnen ihre natürliche schön gerundete Lage (Fig. 7)

Figur 7.



und übe nun sämtliche Tonleitern über alle 4 Saiten in allen Stärkegraden mit zurückhaltendem klingenden Ton. Bei dem Nüancierungsgrad



achte man besonders darauf, daß der Abstrich in derselben Stärke beginnen muß, wie man am Frosch beim Aufstrich-crescendo anlangt, ohne die Tonverbindung zu unterbrechen. Ebenso beginne man mit Abstrich und lasse das Abstrich-crescendo nicht beim Wechsel an der Spitze sinken.

Sechstes Kapitel.

Vom pianissimo und Tonspinnen.

Beim äußersten pianissimo setze man den nicht zu lose gespannten Bogen mit seiner Schneide in möglichster Nähe des Griffbrettes an, ohne den Ellenbogen zu heben oder die Finger zu pressen. Beim Beginn am Frosch beuge man das Handgelenk etwas vornüber, hierdurch das Hauptgewicht der Stange in die leicht gekrümmten Finger legend. Der Daumen liegt ohne Anspannung an seinem Platz — kann sogar bei einiger Übung im Abstrich einige Zeit abgehoben werden, ohne daß der Bogen aus der Hand fällt. Durch diese Passivität des Daumens ist fast jedes Zittern der Stange ausgeschlossen.

Der kleine Finger hat hierbei das wichtige Amt, das Übergewicht des Bogens, ungefähr von der Mitte bis zum Frosch und zurück, auszugleichen und muß entsprechend, laut viertem Kapitel, präpariert sein. Man übe zuerst in der Weise, daß man nach jedem Bogenstrich eine ebenso lange Pause hält — ohne den Bogen abzuheben oder die Haltung irgendwie zu stören. Dann übe man ohne Pausen nach der Uhr, indem man jede Note der Tonleiter von 8 Sekunden bis schließlich zu einer Minute aushält. In dieser Weise vor jeder öffentlichen Tätigkeit studiert, wird man mit der größten Ruhe arbeiten und den verwöhntesten Dirigenten, sowie den empfindlichsten Hörer durch ein klares, wirkliches pianissimo befriedigen.

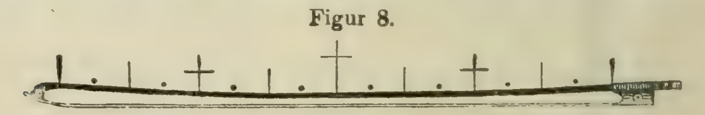
Siebentes Kapitel.

Über das Stakkato.

Nach all diesen Vorstudien, die die Unabhängigkeit und Kraft der rechten Handmuskeln zur Folge haben, ist das Stakkato nur noch eine Frage der Zeit. Bevor man zu den direkten Stakkatoübungen übergeht, studiere man erst einige Tage ein kräftiges Martellato an der Spitze. Hat man die freien Saiten und Tonleitern benutzt, so nehme man eine aus gleichwertigen Noten bestehende Etude, die man aus dem Gedächtnis spielen kann. Es ist nämlich ein großer Vorteil, wenn wir die Hauptstudiensachen für alle vorgenannten Übungsarten auswendig vor dem Spiegel machen, damit wir unser

Augenmerk gänzlich auf den rechten Arm und den Strich konzentrieren können. Die linke Hand muß technisch leicht und sicher arbeiten, um nicht störend in die Ausbildung der rechten Hand einzugreifen. Man wähle also möglichst leichtes Material, soweit die freien Saiten und Tonleitern nicht ausreichen. Ich möchte hier besonders die Sevcik'schen Bogenstreichübungen (Heft 1, 3 und 5) erwähnen, welche das Gedächtnis und die linke Hand in jeder Weise entlasten. Hat man also das Martellato an der Spitze genügend trainiert, so daß jeder Ton wie ein kräftiges Komma (,,,,) im Ab- und Aufstrich ausdauernd angegeben werden kann, so denke man sich den Bogen in 16 Teilchen zerlegt (Fig. 8) und übe diesen

Figur 8.



Kommastrich mit fest liegendem Bogen auf jedem Sechzehntel einige Takte. Hierbei hebe man zuerst den Zeigefinger und den kleinen Finger von der Stange ab und beginne mit Auf- und Abstrich. Hat man auf jedem Sechzehnteil ein klares, ausdauerndes Martellato erzeugt, so versuche man ein langsames Martellato-Stakkato auf einem Ton von der Spitze bis zum Frosch und zurück — zu jeder Note möglichst wenig Bogen nehmend.



Bei jedem neuen Komma habe man beim Aufstrich das Gefühl, als spiele man die erste Note an der Spitze, damit jede

neue Stakkatonote einen straffen Anfang aus dem Handgelenk resp. der Hand bekomme. Der Ellenbogen verhalte sich völlig passiv, um nicht die Oberarmmuskeln in Spannung zu bringen, was speziell beim Abstrich zur Geltung kommt. Beim Abstrich kann man zuerst die Finger etwas spreizen und die Bogenhaare von der Mitte zur Spitze mehr breit ansetzen. Diese Übungen mache man längere Zeit gründlich auf einem Ton bis man schließlich, nachdem man erst noch nur Noten innerhalb einer Lage benutzt hat, auf jeder Saite durch sämtliche Lagen studiert. Dann beginne man wieder sehr langsam mit Saitenübergänge in einer Lage und später durch sämtliche Tonleitern von 2-4 Oktaven. Man merke, daß man diese Übungen lange Zeit sehr langsam und fest machen muß — alles hastige und zufällige beim Stakkato ist für den Künstler völlig wertlos. Das schnelle und geworfene Stakkato ergibt sich aus diesen Elementarübungen ganz von selbst und ist in der Violinliteratur genügend Material zur künstlerischen Vervollkommung vorhanden.

Achtes Kapitel.

Der Tremor.

Der Tremor ist eine Art „Lampenfieber“, welches bei vielen Musikern einen chronischen Charakter annimmt und bei Geigern in vielen Fällen nur das Resultat einer ungenügenden, falschen Muskelausbildung ist. Der Tremor kann jedoch auch seinen Grund in körperlichen Leiden haben. Ein durch Krankheit

geschwächter Körper kann von ihm befallen werden, obgleich derselbe vorher die ausgebildesten Muskeln und stärksten Nerven besaß. In diesen Fällen ist er jedoch nur eine Frage der Zeit und verschwindet nach vollkommener körperlicher Erholung. Wirkliche Herz- und Gehirnkranke, sowie permanente Alkoholiker und sehr starke Raucher müssen natürlich erst ihre Leiden, resp. Leidenschaften, zu unterbinden suchen, ehe sie erfolgreich gegen den Tremor vorgehen können. Unter 90 bei 100 Fällen ist derselbe jedoch die Folge der ungenügenden Ausbildung — selbst bei wirklich leidenden Individuen. Das gründliche Studium in der, in den vorigen Kapiteln angegebenen Weise, wird ihm jedoch eine solche Herrschaft über den Bogen geben, daß die größte Aufregung ohne Einfluß auf den rechten Arm bleibt. Von größter Wichtigkeit ist natürlich auch die vollständige technische Beherrschung des vorzutragenden Stoffes und soll man versuchen sich an ein objektives Hören zu gewöhnen beim studieren, d! h. man denke sich als Zuhörer während des Selbststudiums, — man löse sein geistiges Ich und stelle es als Kritiker über seinen, als Maschine arbeitenden Körper. Man wird hierzu umsomehr imstande sein, je unabhängiger die technischen Mittel sind. Hierzu ist auch ein etwas resolutes, in systhematischer, rücksichtsloser Weise sich dem Ziele näherndes Material vonnöten und sei man nicht zu zimperlich in der Wahl desselben. Dann gehe man ruhig und sicher vorwärts und lasse sich nicht durch andere verblüffen, die vermöge einer schnellen Auffassungsgabe auch den Übungsstoff möglichst schleunigst hinter sich bringen und sich auf diese Weise wohl immer nur eine sogenannte Zufallstechnik zulegen. Alles was man im Anfang zu schnell übergeht, muß man später mit desto mehr Mühe wiederholen. Die Devise beim Üben sei: „Regelmäßig, langsam und eindringlich“. Ebenso ungesund und falsch

wie es ist, wenn man das Essen für 8 Tage an einem Tage verzehren würde — ebenso zwecklos ist ein übermäßiges Üben, dem wieder sehr lange Unterbrechungen folgen müssen. Auch durch überanstrengendes, unmäßiges Studium können speziell körperlich-schwächliche Personen einen gefährlichen Tatterich kultivieren und ist schwächeren Individuen zu empfehlen öfter und mit vielen Pausen täglich zu studieren. Überanstrengte Schüler müssen eventl. gezwungen werden, einige Zeit gänzlich auszusetzen. Auch wer längere Jahre mit falscher Bogenhaltung etc. studiert hat, tut gut, einige Monate auszusetzen, um erst wieder ein natürliches Gefühl in der Hand zu bekommen. Wer langsam und mäßig die in diesem Heftchen angegebenen Übungsarten für die rechte Hand macht, wird sich eine Grundlage für die gesamte Bogentechnik legen und an der Hand eines gediegenen Lehrmaterials (ich möchte bei dieser Gelegenheit im Interesse aller Geiger nicht versäumen, nochmals auf das in seinem Zusammenhange einzig dastehende Riesenwerk des Prager Meisters O. Sevcik hinzuweisen) mit Freude und sichtbaren Erfolg sein Ziel verfolgen. Daß dies Werkchen hauptsächlich für Geiger geschrieben ist, die nicht nur im Salon, sondern auch aus dem Orchester hervor ihre Kunst hören lassen wollen, ist wohl zu beherzigen. Manch Künstler ist schon an den Brandungen des Orchesters gescheitert, wenngleich er im Salon und mit Klavierbegleitung die respektabelsten Leistungen bot, nur vermöge seines kleinen Tones. Unnötige Enttäuschungen und Mißerfolge werden vielen Geigern erspart werden, wenn sie diesem, aus der Urpraxis hervorgegangenen Werkchen einige Beachtung schenken werden.

Was bezweckt die Sevcik-Methode?

Nur wenige Jahre sind es her, seitdem der phänomenale Erfolg Jan Kubeliks die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf Ottokar Sevcik, den Prager Meister zog, der bis dahin kaum außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes bekannt gewesen war. Wer, frug man, war der Lehrer eines solchen Schülers? Lernbegierige von allen Ecken und Enden der Welt sprachen: „Kommt, laßt uns zu diesem wunderwirkenden Manne gehen, damit wir unter seiner Leitung gleichfalls zu Kubeliks werden!" Ehrgeizige Eltern scharrten soviel zusammen, um ihre hoffnungsvollen Sprößlinge zu ihm zu senden. Und bald wandte sich ein stattlicher Teil des Stromes eifriger, Unterricht begehrender Geiger beiderlei Geschlechtes, der bis her zu den gewohnten Zentren der Kunst, nach Paris, Berlin, Brüssel, Leipzig und Wien gepilgert war, — nach der böhmischen Hauptstadt.

Dies ist in wenigen Worten die Geschichte der außerordentlichen Popularität Professor Ottokar Sevciks. Nicht zum ersten Male hat ein Schüler einen Lehrmeister berühmt gemacht; ich brauche nur an den Fall Paderewski und Leschetizky zu erinnern. Aber Sevcik würde wohl kaum die hervorragende Erscheinung in der modernen Violinkunst sein, die er in der Tat ist, wenn sein Ruhm nur auf dem Erfolg einiger talentierter Schüler beruhte; vielmehr ist er dies auf Grund der pädagogischen Werke, die er der Geigerwelt geschenkt hat.

Lange ehe Kubelik den Wert des Meisters durch die hinreißenden und berückenden Klänge seiner Geige in allen Landen

verkündete, brachte Ot. Sevcik in der stillen Abgeschlossenheit seines Prager Studierzimmers aus seinem Geiste und Herzen, durch Jahre der Arbeit körperlichen seelischen Leidens jene Werke hervor, die eines Tages seine Antwort auf die Frage tausender wißbegieriger Violin-Enthusiasten sein sollte: „Wie lehrtest du Kubelik?" Ich sage, aus seinem Geiste und Herzen brachte er jene Werke hervor. Sie machten mir immer den Eindruck, als seien sie weit mehr, denn bloße Früchte der Muße und eines zweckdienlichen Gelegenheitsschaffens. Es ist etwas von der Leidenschaft oder Liebe des geborenen Lehrers darin, etwas von sehnsüchtigem Verlangen das mitzuteilen, was das Herz des Lehrers zum Überfließen erfüllt, das sich im Geben nicht genug tun kann. Nur so kann ich mir die bewundernswerte, einzig dastehende Vollständigkeit dieser Werke, den ameisenhaften Fleiß und den anhaltenden Enthusiasmus erklären, welcher zu ihrem Schaffen nötig war. Diese Vorzüge im Verein mit des Verfassers tiefer Kenntnis seines Gegenstandes — nach allen Gesichtspunkten hin — machen Sevciks Werke in der Tat zu dem, was sie sind: nämlich zu einem wahrhaftigen technischen Universallexikon für den Geiger. Aus diesem Grunde geben sie auch ein Spiegelbild von Sevciks Lehrmethode.

Von dieser sogenannten Sevcik-Methode hören wir in diesen Tagen viel; sie bilden den Gegenstand lebhafter Diskussionen in violinistischen Kreisen. Was hat es mit dieser Methode für eine Bewandtnis?

Ist es etwa eine neue Art, die Geige zu spielen, den Bogen zu halten, einen schönen Ton hervorzubringen, oder die Finger auszubilden, daß sie ihre Arbeit besser verrichten, als es nach irgend einer anderen älteren Methode möglich war?

Nein, gewiß nicht.

Es ist, allgemein gesprochen, eine Methode langsamster, vorsichtigster, bis in jede Einzelheit gehender Ausbildung des gesamten technischen Apparats des Geigers, damit derselbe allen an ihn gestellten modernen Ansprüchen genügen kann. Es ist eine Methode, zu deren Hervorbringung der Verfasser sich an die große technische Vorratskammer der Vergangenheit wandte, zu der er aus allen Schulen das Wesentlichste nahm, dasselbe richtete, arrangierte und mit seiner eigenen Originalität mischte; und er hat, in dem er viele neue bedeutende Züge hinzugesellte, — den pädagogischen Besitz der Geigerwelt um einen guten Schritt weiter gebracht.

Es ist eine Methode, bei welcher die Erlangung technischer Vollendung, — statt, wie meistens bis zu einem gewissen Grade, eine Sache des Zufalls, und nur besonders Beanlagten möglich zu sein, — zu einer Sache natürlicher, logischer, man möchte sagen, mathematisch genauer Entwickelung wird, nach einem klaren leicht zu begreifenden Plane. Besonders in dieser Hinsicht kann sich kaum eine frühere Methode erfolgreich mit der Sevcikschen messen. Aeltere Methoden behandeln wohl diese oder jene technische Phase, eine oder die andere Seite eines großen Schemas; in der Sevcikschen haben wir das große Ganze. Eine Sache wächst aus der anderen heraus, in vollkommenem Zusammenhange, unmerklich, ohne Unterbrechung, Lücke, Hast oder Eile. Jede technische Seite kommt zu ihrem Rechte; jede Muskel gleichsam, oder Muskelpartie der linken und rechten Hand des Handgelenks und Arms wird einer besonderen Trainierung unterzogen, um sie für ihre besondere Tätigkeit wohl auszurüsten. Kein vorzeitiges Forcieren gibt es darin, kein Drängen, keine Schwierigkeiten am unrechten Platze, kein Verwechseln und Verwirren entgegengesetzter Kräfte und Kraftäußerungen (Bogen und

Finger), wie wir sie in Hunderten von anderen zufälligen Übungen und Etuden beobachten können.

Daß solch' eine Methode eine fast erschreckende Anhäufung von Details mit sich bringen mußte, ist selbstverständlich, daher der oft gehörte und nicht ganz unbegründete Vorwurf der Sevciks pädagogischen Werken gemacht wird. Es muß jedoch daran erinnert werden, daß in einem derartig erstaunlichen Werke technischer Entwickelung der Verfasser wohl nicht etwas auslassen konnte, was, wenn auch nicht jedermann, so doch manchem, der zu diesen Werken zum Studium und zur Selbstverbesserung greift, nutzbringend oder notwendig sein konnte. „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen", sagt Goethe zutreffend. Und selbst wenn der Verfasser gewisse Einzelheiten hätte opfern können, ohne den Wert des Ganzen zu verringern, — die Versuchung zum Zuvieltun lag so nahe. Außerdem mußte hier der Maßstab nicht für den ausnehmend begabten, sondern den Durchschnittsschüler angenommen werden, der nicht, wie ersterer, zwei Stufen auf einmal ungestraft nehmen darf. Auch galt der Maßstab nicht den erwachsenen Autoritäten oder dem schlecht Unterrichteten, der zu dieser Methode die letzte Zuflucht nimmt, um sich damit aus einem Zustande technischer Impotenz zu ziehen; noch galt er dem Allerweltszögling, (es gibt deren viele), der, wie die Biene nach dem Honig, von Meister zu Meister, von einer Methode zur anderen nach dem besten Findbaren geht. Der Maßstab galt vielmehr, sagen wir, dem natürlich veranlagten, lernbegierigen Kinde, welches an der Hand eines erfahrenen und geduldigen Lehrers frisch und unverdorben an diese Methode herantritt; und für ein solches Kind wird dieselbe unter günstigen Bedingungen das tun, was sie für den Kubelik tat und was der Meistersinn, der sie schuf, damit bezweckte

Keine technische Methode, so bewundernswert sie auch sei, vermag es den Künstler im wahren Sinne des Wortes zu prägen, noch kann sie den hoffnungslosen Stümper in einen großen Techniker verwandeln. Der Beschränkte wird sie höchstwahrscheinlich durchstudieren, ohne, am Ende angelangt, eine erhebliche Zunahme seines geistigen Acumens zu verspüren. Sie bezweckt einfach, unter anderweitig günstigen Verhältnissen, das technische Vermögen des Lernenden physisch und geistig bis zum äußersten möglichen Grade auszubilden. Gleichzeitig wird sie viel für den tun, der andere Methoden mit unbefriedigenden oder nur teilweise befriedigenden Resultaten versucht hat; sie wird dem sich flügge fühlenden Künstler mächtigen Antrieb zum üben und zu seiner Weiterbildung wertvolles Studienmaterial geben. Und der, welcher gern mit Schwierigkeiten kämpft, des Kampfes wegen — auch der wird Manches darin nach seines Herzens Wunsch entdecken: nämlich Schwierigkeiten genug, um ihm die Haare zu Berge zu treiben, notabene wenn er noch welche besitzt nach allen den Schlachten, die er wahrscheinlich schon bestanden hat.

Mangel an Raum verbietet, von den Werken selbst mehr als einen bloßen Umriß zu geben.

In op. 6, vom Verfasser seine „Methode für Anfänger" genannt, erhalten wir die: „Kinderstube, den Kindergarten, und den ersten Schulunterricht" des Geigers, d. h. das Studium der ersten fünf Lagen, welche bekanntlich die wahre Grundlage für die Technik der linken Hand auf der Violine bilden. Sevciks Behandlung des Gegenstandes ist ebenso methodisch, erschöpfend und umfassend, als neu und meisterlich. Statt die technischen Grundelemente für die linke Hand mittelst der Intervalle der leichtesten Tonleitern zu lehren, führt er

das, was er „Halbton-System" nennt, ein. Hiernach werden die Finger von Anfang an auf alle Saiten gleich gesetzt und ihre Lage inbezug auf ganze und halbe Töne nach und nach in systematisch-progressiven Absätzen verändert. Dieses System, welches andere neue und ingeniöse Mittel zur Verringerung von Intonationsschwierigkeiten im Gefolge hat, befähigt den Schüler im Laufe der Zeit, seine Finger, was auch die Vorzeichnung sei, mit fast automatischer Sicherheit auf die Saiten zu setzen und auf diese Weise die Grundlage für eine absolut zuverlässige Technik der linken Hand zu legen. Es ist für des Verfassers unfehlbar-richtigen Lehrinstinkt charakteristisch, daß er sein Material nicht in ausgedehnten Exerzitien darbietet, sondern in Gestalt von abgesonderten kleinen, aus wenig Takten bestehenden Übungen oder Übungsgruppen, welche der Schüler wiederholen soll.

Dies befördert geistige Konzentration vonseiten des Schülers auf einen nicht mehr als einen, besonderen Schwierigkeitspunkt auf einmal, erspart ihm ziellose und deshalb vergeudete Anstrengung und prägt ihm frühzeitig die Maxime für gutes Üben ein: nämlich jede auffallend schwierige Stelle besonders zu studieren und durch künftige Wiederholung die Schwierigkeit zu besiegen, ehe er weiter geht. Daß der Verfasser von Anfang an auf ein Liegenlassen der Finger bei aufsteigenden Tonleitern usw. besteht, ist nur einer von den vielen großen Vorzügen dieser Anfänger-Methode. Besonders erwähnen muß ich noch die vorzügliche Art und Weise, mit der der Lagenwechsel behandelt ist und die beständige Aufmerksamkeit, die der Verfasser einem wohlausgeglichenen, freien und natürlichen Gebrauch des Bogens für alle, die Finger hauptsächlich angehenden Übungen, schenkt, damit derselbe dem Schüler zur Gewohnheit werde. Alles in allem

kann man sagen, der Sinn eines „musikalischen Froebel" identifiziert sich hier mit den Bedürfnissen und dem Auffassungsvermögen des unser schwieriges Instrument erlernenden Kindes; selbst an hübschen kleinen Melodien zu seiner Belustigung und Aufmunterung mit Begleitung einer zweiten Violine fehlt es dem Werke nicht.

In seinem op. 1 gibt uns Sevcik seinen magnum opus, vielleicht das stattlichste Denkmal, das jemals der Technik der linken Hand auf der Geige errichtet worden ist. Es fängt mit leichten Fingerübungen in der ersten Lage an, und endet mit Terzen- und Sexten-Tonleitern in Flageolets. In seinem Verlaufe von 162 Seiten bringt es ein erschöpfendes Studium aller Lagen (bis zur siebenten), von jedem Schwierigkeitsstandpunkte aus behandelt; bloße zur Kräftigung und Geschmeidigmachung der Finger dienende Übungen, sowie solche für den Lagenwechsel und in vollen und gebrochenen Akkorden usw. wechseln mit verzwickten und in vielen Fällen höchst ingeniösen und musikalisch interessanten Doppelgriff-Kombinationen in allen Schlüsseln ab. Das Studium der Skalen, einfach, in Terzen, Sexten, Oktaven und davon abgeleiteten Doppelgriffpassagen folgt, und der Schlußteil ist der letzten Ausbildung der linken Hand im Paganinischen Sinne gewidmet.

op. 7, „Triller-Vorstudien"; op. 8, „Lagenwechsel und Tonleiter-Vorstudien, und op. 9, „Doppelgriff-Vorstudien" bilden wertvolle Supplemente zu obigem op. 1, welches der Verfasser „Schule der Violintechnik" nennt.

Als die Krone der Sevcikschen Werke hat mir immer sein op. 2, „Schule der Bogentechnik" geschienen. Das Bogen-Studium hat für den, der sich ihm hingibt, seinen ganz besonderen, eigentümlich großen Reiz. Der Bogen stellt das

unmittelbare Ausdrucksorgan für die Seele des Spielers vor. Ton ist das sine qua non, das eigentliche Leben der Geige, und das verliert oder gewinnt durch die Behandlungsweise jenes Zauberstabes, des Bogens. Die Weise, wie Sevcik die Ausbildung des rechten Bogenarmes, — der Hand, des Handgelenks, des Unter- und Oberarmes von den ersten Versuchsstrichen bis zu den letzten Stadien der Kraft und Gewandheit durchgeführt hat, ist ganz unvergleichbar, und meiner Meinung nach das glänzendenste Zeugnis für seine Originalität, sein tiefes methodisches Denken, sein Wissen und seinen Riesenfleiß.

Sofort fällt der vorzügliche und ganz konsequent durchgeführte Plan in die Augen, die Bogenstange systematisch in in zwei und drei Teile zu teilen, demzufolge alle Übungen, wo es möglich, in der Mitte sowohl als an der Spitze und am Frosche geübt werden, was zu einer schön ausgeglichenen Beherrschung des Bogens führt.

Der ganze Arm, — der Unterarm, das Handgelenk, die Hand, der Zeigefinger, sofern sie unterschiedliche Tätigkeiten vorstellen und doch wieder nur ein Ganzes ausmachen und als ein vollkommenes Ganze arbeiten, wie die Teile einer komplizierten Maschine, werden einzeln und zusammen ausgebildet. Die Exerzitien sind, eine wie die andere, nicht nur für besondere Trainierungszwecke geschrieben, (manche für's Studium auf einer Saite, andere für das über zwei und drei Saiten), sie sind auch meist leicht für die Finger und leicht auswendig zu lernen, damit der Schüler dem Bogen seine ungeteilte Aufmerksamkeit widmen kann. Ingeniös und äußerst wirksam ist unter anderem die vom Verfasser eingeführte Muskelausbildung mittelst plötzlichen Wechsels von weichanschließenden und staccato (martelé) Strichen verschiedener Länge, (Unterarm- und Handgelenk-Striche) mit letzteren folgenden Pausen. Indem man auf diese

Weise durch die schnellen (martelé) Striche die Muskeln plötzlich aus einem halb-bewegungslosen in einen Tätigkeitszustand versetzt, und sie sofort wieder in einen Ruhezustand zurücksinken läßt, werden sie wachsam, aktionsbereit und zuverlässig bei dem geringsten an sie ergehenden Anlaß; gleichzeitig erhalten sie während der Pausen, seien dieselben auch noch so kurz, die auf den Strich verwandte Energie zurück, werden durch den sich vollziehenden stärkeren Blutzulauf genährt und erwerben mit der Zeit jene anstrengungslose Kraft, der Leichtigkeit, Grazie und Eleganz entspringen. Viel mehr ließe sich in der Tat von diesem großen op. 2 der Sevcikschen Methode noch sagen. Kein Lob scheint zu hoch dafür. Es ist in sechs Teile geteilt, (Nr. 2, 4 und 6 bilden quasi das Supplement zu Nr. 1, 3 und 5) und enthält 4000 verschiedene Bogenstriche, die genau progessiv geordnet und mit dynamischen und Metronom-Angaben versehen sind, je nach dem verschiedenen Schnelligkeitsgrade in dem dieselben erst geübt und schließlich ausgeführt werden können.

Wie angesichts eines solchen Werkes gewisse Kritiker es möglich gefunden haben, Prof. Sevcik als einen einseitigen Drillmeister von Fingertechnik hinzustellen, ist unbegreiflich. Nein, sagen wir lieber mit Schumann: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!" —

Paul Stoeving.

944.



Führer durch die Violinliteratur

Geschichte der Violine

und des Bogens

Musikalische Aphorismen

Gebräuchlichste Fremdwörter

in der Musik

Berühmte Geiger und Geigen

Porträts und Abbildungen

Fritz Meyer

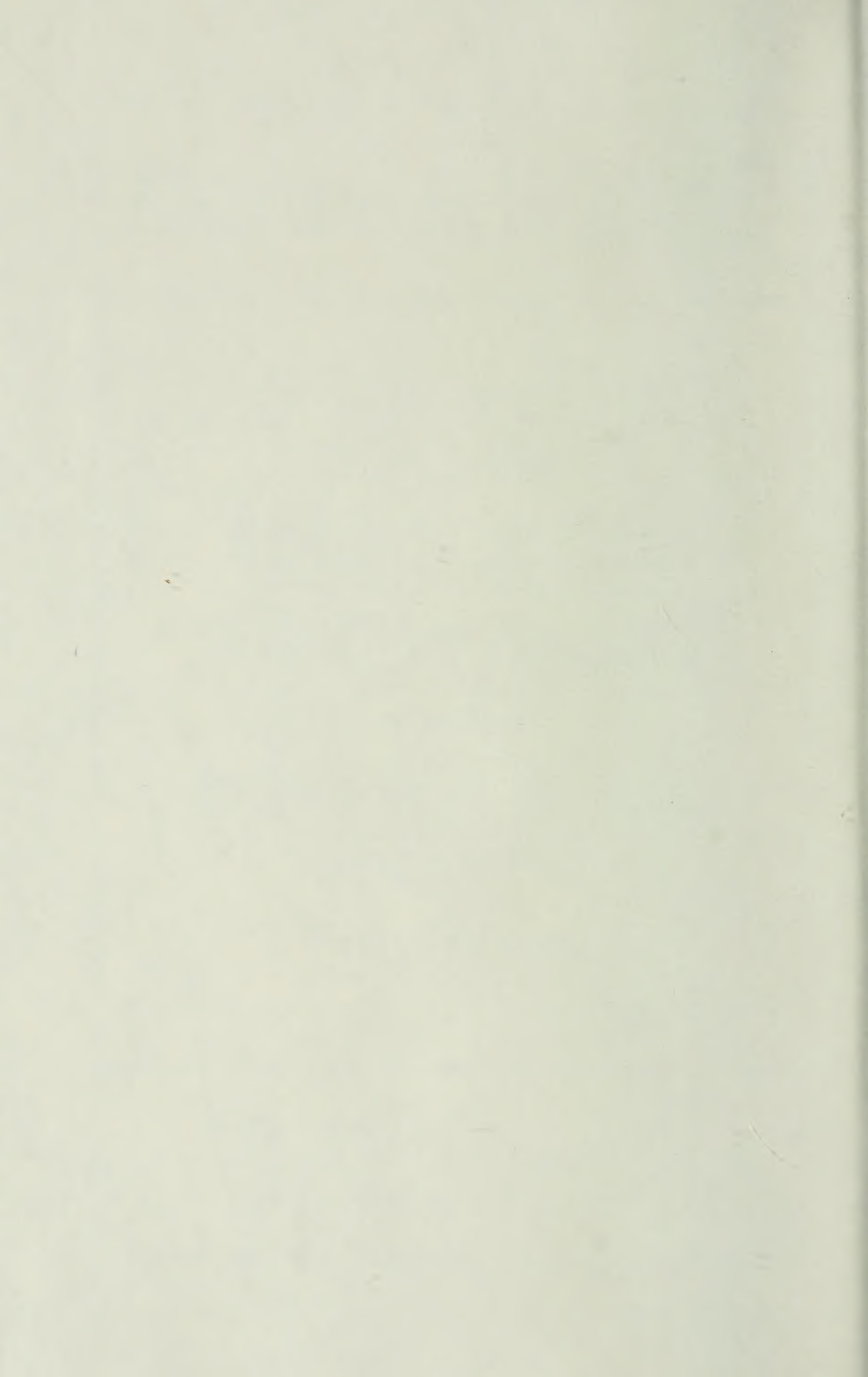
Brosch M. 2.— Geb. M. 2.60

Verlag von Bosworth & Co., Leipzig

Wien I — Zürich — London — Paris — New-York

Nr. 913.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 10 07 006 1